

Le carnavalesque comme stratégie postmoderne : le cas de « Vie et mort du Roi Boiteux »

Louise Vigeant

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041082ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041082ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vigeant, L. (1988). Le carnavalesque comme stratégie postmoderne : le cas de
« Vie et mort du Roi Boiteux ». *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 327–336.
<https://doi.org/10.7202/041082ar>

Louise Vigeant

Le carnavalesque comme stratégie postmoderne: le cas de «Vie et mort du Roi Boiteux»

1981-1982. Le paysage théâtral québécois est secoué par un événement dont il se souviendra: la production de *Vie et mort du Roi Boiteux* par le Nouveau Théâtre expérimental de Montréal. Six épisodes. D'au moins deux heures chacun. Joués successivement pendant quelques mois, au fur et à mesure qu'ils sont prêts. Première surprise: voilà que le théâtre se met à jouer à la série. On attend la suite. Deuxième surprise: le spectacle se présente comme une fresque allégorique, truffée de citations et d'anachronismes, qui semble vouloir se présenter comme une espèce de somme culturelle pouvant raconter rien de moins qu'à peu près toute l'histoire de l'humanité. On n'en revient pas de l'imagination débridée, du foisonnement de personnages, de costumes, d'accessoires; on jouit de l'humour et de l'extraordinaire sans-gêne avec lequel Jean-Pierre Ronfard, l'auteur du texte, traite l'Histoire et les héros mythiques. Le passé refait surface, mais travesti, recyclé.

Puis, c'est la fête théâtrale. On convoque le public à l'Expo Théâtre pour une journée complète de spectacle. C'est un succès fou. Le public est en liesse. L'ampleur du projet a trouvé son souffle dans cette journée ponctuée de parades et de déplacements, de repas partagés et de pauses pour «le thé de la reine».

Aujourd'hui, j'avais envie de vous rappeler ce spectacle pour tenter d'en mesurer l'impact et de faire quelques hypothèses quant à sa contribution à un certain courant que d'aucuns qualifieraient de postmoderne... version baroque.

Que s'est-il passé en ces journées de juin 1982? Eh bien, beaucoup de choses! Certainement une rencontre privilégiée entre des spectateurs à qui l'on a réservé un rôle actif, loin du voyeurisme traditionnel, et des

comédiens pour qui le jeu reprenait le sens d'une dépense physique extraordinaire, d'une métamorphose avouée et joyeuse, d'un défi où le risque côtoyait le plaisir. Ce spectacle, d'une certaine manière, renouait avec des pratiques spectaculaires populaires anciennes où l'accent était mis sur le festif et la spontanéité, sur la fantaisie et une certaine outrance. Sûrement encore a-t-on senti un singulier vent de liberté animer l'événement qui prenait l'allure d'un affranchissement ultime du poids des conventions.

Déjà, au niveau de l'organisation de l'espace, on sentait une volonté de se lancer dans une aventure qui tenterait de faire place aux expériences les plus nombreuses et diversifiées possible. Les six épisodes ont eu lieu dans autant d'espaces scénographiques, aménagés tantôt en plein air tantôt à l'intérieur. En multipliant ainsi les espaces scénographiques, la troupe pouvait installer chaque fois une relation nouvelle avec le public. Souvent citationnels d'espaces antérieurs — amphithéâtre antique, proscaenium élisabéthain, scène à l'italienne — ces espaces n'en recélaient pas moins la possibilité de voir éclater leurs frontières, et effectivement le spectateur était parfois surpris par une action jouée sur les toits ou les talus environnants, ou encore par des retournements inopinés. On a théâtralisé des lieux non spécifiquement théâtraux comme l'aire de stationnement ou l'entrée des marchandises. De sorte que ce spectacle apparaissait à la fois comme un lieu de mémoire de l'histoire même du théâtre et un lieu de rupture de la tradition.

L'événement, commencé vers neuf heures le matin, s'est terminé à une heure dans la nuit. Ainsi, à une utilisation inusitée de l'espace venait s'ajouter un éclatement des limites temporelles courantes du théâtre; pour le moins, les habitudes et les codes de réception du spectateur étaient grandement bouleversés¹.

Ronfard a appelé ça «une épopée sanglante et grotesque». Le récit y était, avec toute cette volonté totalisante caractéristique à l'épopée, et le fantastique aussi. Comme le sang et la charge caricaturale. On y

¹ Il avait d'ailleurs nettement le sentiment de participer à quelque chose d'unique: le théâtre ce jour-là apparaissait plus éphémère que jamais.

rencontrait en effet des héros guerriers, une caste impériale et ce groupe de magiciens, devins et dieux qui connaissent le destin des hommes et qui assurent à l'épopée sa part de merveilleux. Et l'on avait en prime la version comique des personnages et des actions.

Rappelons rapidement le propos. Deux familles s'affrontent: les Ragone et les Roberge. Pour le pouvoir et la richesse, bien sûr! Richard, le roi boiteux, après quelques années de régence, est placé sur le trône par sa mère, la grande Catherine, veuve du roi François Premier. Richard établit d'abord son pouvoir localement, dans son royaume, puis voulant étendre celui-ci, part à la conquête du monde². De retour dans sa cité, il la trouve rongée par l'administration-«mafia» de son régent, Roy Williams (un Roberge!) et la peste (symbole bien connu de désordre social). Finalement, Richard, après avoir fait tuer Roy Williams par sa mère et avoir lui-même tué celle-ci pour s'assurer le pouvoir et la liberté absolus, se fait assassiner à son tour par Moïse, un autre descendant de la famille Roberge, de retour d'un long exil! On reconnaît là la trace de quelques grands récits.

Mais ce n'est pas tragique, ni même dramatique. Car toute cette histoire de rois et de rivaux, d'exploits et de trahisons, inspirée de légendes anciennes, de Racine et de Shakespeare — Ronfard leur emprunte même des scènes —, est présentée comme le jeu d'enfants dans une ruelle de Montréal! Imaginons tout ce que cela peut comporter de déformation et d'amplification! Une des grandes forces de ce texte spectaculaire était d'ailleurs de maintenir actifs, tout le long, ces deux niveaux de récit: l'un dans la cour où jouent les enfants, l'autre à la cour royale (la polysémie du mot «cour» déclenchant tout un jeu d'imbrication de deux réseaux d'interprétants), et cela jusqu'à la scène finale où les deux ont fusionné. Le sérieux était toutefois entaché à jamais de dérision suite à ce long coude à coude.

² Dont l'Azerbaïdjan, ce lieu frontière entre l'Orient et l'Occident, à la fois réel et annulé par l'histoire, ce lieu «partout et nulle part à la fois» comme la Pologne de Jarry.

Ce faisant, le texte spectaculaire illustre le fonctionnement même du jeu théâtral, se situant d'emblée du côté des oeuvres métalinguistiques ou autoréférentielles, de ces oeuvres qui comportent, à l'intérieur même de leur discours, un commentaire sur leur mode de représentation — sans toutefois que cela soit posé comme problématique première. En effet, les enfants du quartier de l'Arsenal personnifiant les «grands» créaient littéralement sous les yeux des spectateurs, par leur jeu souvent caricatural et la manipulation d'objets polyvalents, cet univers fabuleux de rois, confondant leur «rêve» et leur «réalité». Tout comme les comédiens jouaient à être des enfants qui jouaient à être des rois qui jouaient à conquérir le monde... et qui ont conquis le public!³

L'épopée de Ronfard n'était donc pas une épopée menée sur le mode «sérieux», mais bien une épopée «grotesque», voire parodique. On a vu alors, dans ce dédoublement de niveaux diégétiques, l'un solennel, l'autre rocambolesque, et dans le dédoublement des programmes gestuels et des niveaux de langue qui l'accompagne, dans cet éclatement du temps et de l'espace scénique et dramatique, les marques d'une pratique carnavalesque. Surcharge, alternance et renversement, bouffonnerie et profanation sont des procédés chers au carnaval (est-il nécessaire de rappeler tout ce que l'on doit à Bakhtine à ce propos?) et *Vie et mort du Roi Boiteux* y est allé à fond de train dans cette veine.

L'image centrale de ce texte spectaculaire, celle sur laquelle se fonde son code singulier, est indéniablement l'image du double. Tout en effet y est dédoublé: 1) d'abord, comme on l'a vu, l'histoire, puisqu'il y a celle des enfants en train de jouer à laquelle se greffe celle des rois qu'ils incarnent; 2) donc, les personnages: les enfants et leurs parents/ les membres de la cour de Richard, mais également, à l'intérieur même de ces deux groupes, il y a les deux familles rivales, les Roberge et les Ragone, et, à l'intérieur même de chacune de ces deux familles, on retrouve deux héros, l'un présent, l'autre absent, d'ailleurs demi-frères (il est à noter la parfaite correspondance des caractéristiques de chacun

³ Franchissons le pas qui permettrait de dire que ce texte spectaculaire insistait sur cette idée que la réalité n'a plus d'assises et qu'elle n'est qu'un jeu d'apparences, qu'un lieu de simulacres.

ainsi que l'analogie des rapports des personnages entre eux dans l'une et l'autre histoires, par exemple, celui qui «vend les chats du voisinage au Chinois du coin» devient le ministre des finances du Roi Richard); 3) les lieux: le quartier de l'Arsenal (quartier imaginaire d'un Montréal réel) / la Cité du Roi et le monde (le réel et le fictif, l'ici et l'ailleurs); 4) les programmes gestuels: quotidien/royal; 5) les niveaux de langue: populaire/châtié; 6) les objets: réels/fabriqués, etc. À cela s'ajoute la présence à la fois de ce que Bakhtine appelle le haut — idées, pensées — et le bas, c'est-à-dire le corps avec tous ces besoins en nourriture et sexualité, la présence aussi de personnages comme les jumeaux, le vieillard à la fois sage et sénile, sans compter Richard lui-même, ce roi boiteux, l'image même de l'ambiguïté. Un examen, même bref, des textes partiels de ce texte spectaculaire que sont l'espace, les objets ou le jeu, permet de conclure à un choix en faveur de signes variés et polysémiques (et souvent citationnels), mais oppositionnels. On baigne dans le paradoxe. Toujours sous le signe de la fragile démarcation entre réalité et fiction, ce spectacle se bâtit autour des axes intérieur/extérieur, fermé/ouvert, vrai/faux, quotidien/fabuleux, axes structurels supportant la thématique jouant aussi sur la permutation vie/mort, pouvoir/soumission, tragédie/dérision ou encore ordre/désordre, amour/haine, fidélité/trahison, courage/lâcheté. À peu près tout y passe! Ainsi l'ambivalence carnavalesque apparaît-elle comme un moyen privilégié pour refuser tout monolithisme.

Je pourrais donner plusieurs exemples du fonctionnement carnavalesque de ce texte spectaculaire, mais il faut surtout faire remarquer que, si le rire fuse, c'est qu'il y a un choc entre des signes de systèmes signifiants différents composant le texte spectaculaire. Ainsi, c'est dans l'interstice, entre les signes, ce lieu, en ce moment où les interprétants sont flottants, que se produit le dérapage.

Au cours de la scène 13 de l'épisode «TV», Richard, devenu momentanément Hamlet, s'écrie: «Ah! te voici, gracieuse figure, ô mon père, arraché au royaume de la mort!» Et d'apparaître un personnage plus bizarre que fantomatique, recouvert d'une bâche de plastique, sautillant et lançant des Hou! Hou! très peu convaincants. Le signe linguistique dénote le signe iconique comme étant un spectre, mais, cet «ancrage» du sens est contesté par la connotation tout autre de l'image présentée au spectateur, c'est l'origine enfantine de la représentation qui est perçue, l'évidence du

jeu, de la supercherie; ce syntagme est parodique dans le sens que le visuel caricature le verbal, lui soustrayant toute sa «dignité». Le fondement même de l'angoisse d'Hamlet est attaqué. Si Hamlet n'a plus de raison de croire à la possibilité que ce spectre soit vraiment son père, il n'a plus à se torturer quant aux suites à donner à son récit; le pouvoir qu'on lui a usurpé ne représente plus rien, ni l'honneur à venger. Pour ce Hamlet qui vient de perdre le ressort même de son action, toute violence est devenue gratuite, inutile, ridicule. Ce passage citationnel est d'ailleurs encadré de telle manière qu'on n'oublie pas son caractère hautement théâtral, c'est-à-dire illusoire, puisque Richard, «revenant de ses émotions», dit à sa mère: «Bon, reprenons tout à zéro. C'est moi qui commence...».

Le carnavalesque, pensé comme un renversement du sérieux, se manifeste dans l'interaction des différents signes qui composent ce texte spectaculaire. Le jeu de l'interprétance circule du mot à l'image et de l'image au mot pour faire de ces signes spectaculaires des signes «mobiles», sans ancrage définitif, oscillant continuellement entre le sérieux et le comique. Ce qui entraîne une perte de sens «précis», «fini», pour lancer plutôt dans l'indécidable.

De la même manière, l'usage et la désignation des objets soulignent l'ambivalence de leur statut. Je pense à la scène, que j'appelle de Varincourt, quand le Roi Richard vient visiter Annie, une ancienne amie d'enfance avec laquelle il a vécu son dépucelage (confusion des niveaux diégétiques) et qui est devenue la femme de son chambellan. Annie est impressionnée par cette visite, mais Richard se fait tout modeste: «Ne vous dérangez pas comtesse. Je dépose à terre les insignes de ma puissance, dans un geste simple dont parleront un jour les historiens». La didascalie précise: «il jette à terre le manteau, la couronne et le sceptre». Et là, se produit un changement radical, Richard s'écrie: «Annie, je suis dans la marde», les «vous» et les «Majesté» s'envolent, le langage devient vulgaire et le programme gestuel change du tout au tout. Annie profite de ce «rapprochement» pour se venger de Richard qui l'a autrefois humiliée et, à la fin de sa colère elle dit:

Fous le camp Richard, remporte ton balai, ta casserole et ta couverture de lit en chenille. Rentre dans ta cité en boi-

tant comme une mouffette et sois pas étonné si ta cité pue la mort⁴.

Les symboles de la royauté sont ramenés au statut de faux-semblant. Et toute l'entreprise de démystification est ramenée au premier plan.

Il ne faut pas croire que toute cette démarche ne vise qu'à ridiculiser. Car, il ne faut pas oublier que la fête comme le carnaval, pratiques spectaculaires auxquelles se rattache *Vie et mort du Roi Boiteux*, entretiennent un certain lien avec l'utopie. Ainsi, la parodie et la moquerie peuvent-elles donner matière à réflexion; prenons comme dernier exemple les propos de Moïse qui viennent contredire l'attitude belliqueuse qu'on attend de lui:

Non, abandonnez les pierres, lâchez-moi tous les murs, les maisons, les collèges, les minarets! Notre richesse, c'est nous-mêmes. Il ne faut pas qu'un seul être vivant soit sacrifié pour la défense d'aucune possession. La terre est immense, les jours sont innombrables. Fuyez les remparts, quittez la ville. Abandonnez la patrie. Soyez lâches. Magnifiquement lâches. Redevenons des femmes et des hommes sans feux ni lieux, des hommes et des femmes sans foi ni loi, mais vivants⁵.

Vie et mort du Roi Boiteux, en puisant dans les mémoires individuelles et collectives, en pillant «gaïement» les grands textes et convoquant toute une ribambelle de personnages issus de tous les temps et de toutes les cultures (Einstein, Dieu le Père, Aristote et Brecht y passent), en optant pour une mise en scène baroque de tous ces éléments, a réussi une démystification de l'histoire sociale, littéraire et théâtrale et provoqué un éclatement salutaire des certitudes. Pouvoirs, petits et grands, manigances et mesquineries, désirs et peurs étaient traités comme autant d'attitudes graves et ridicules à la fois.

Spectacle excessif (comment décrire «l'excès de sens?»), *Vie et mort du Roi Boiteux* développait ces stratégies discursives — polyphonie, inter-

⁴ Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, scène 7, épisode VI.

⁵ *Ibid.*, scène 8, épisode IV.

textualité, parodie — qu'il convient d'interroger dans le cadre d'une histoire de la dramaturgie québécoise. Certes la polyphonie n'est pas l'apanage du Nouveau Théâtre expérimental de Montréal, ni la théâtralisation, ni la parodie⁶; pensons aux oeuvres de Tremblay, Germain, Barbeau, Ducharme, ou encore Chaurette et Dubois, pour ne mentionner que ceux-là. Mais la singularité de *Vie et mort du Roi Boiteux*, ne serait-ce que par sa démesure et le fait d'un cumul de tous ces procédés, justifiait de le voir comme un cas particulièrement percutant de spectacle qui a contribué à déplacer notre rapport à la mémoire. Le présent alors se repense comme une période de redéfinition de nos liens avec le passé et l'avenir.

Cet événement, faut-il le rappeler, est apparu à un moment où le théâtre québécois ne faisait que se remettre de son implication nationaliste et réagissait lui aussi à l'échec du référendum. Lieu de crise du réel, la scène servait aussi de lieu de crise du réel historique éminemment décevant. Un Ronfard inspiré a proposé une remise en perspective de nos rapports avec la culture officielle, avec les discours rassembleurs et enrôleurs. Il a pris le pari de rire de nos peurs et de nos servitudes, et nous a retournés sens dessus dessous dans un geste non pas cynique mais tout à la fois interrogateur et libérateur. Je cite Laurent Jenny:

Quel qu'en soit le support idéologique avoué, l'usage intertextuel des discours répond toujours à une vocation critique, ludique et exploratoire. Cela en fait l'instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels⁷.

Même s'il y a un risque à l'humour, qui peut parfois ramollir plus que fouetter, Ronfard a choisi cette voie pour faire échec aux significations trop claires et faire place aux contradictions.

⁶ Il faudrait ailleurs étudier les rôles de la parodie, celle de *Vie et mort du Roi Boiteux* ne se situe plus seulement dans une perspective d'affirmation de notre spécificité québécoise.

⁷ Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 281.

Exemple extraordinaire de vitalité et d'énergie, *Vie et mort du Roi Boiteux* a été notre premier spectacle-somme, donnant le ton à ce type de rencontre théâtrale où le spectateur, comme le comédien, est soumis à un exercice d'endurance, mais surtout où il y a la certitude de vivre l'événement plutôt que d'y assister. À la même époque, Opéra Fête poursuivait sa série *Splendide Hotel* (projet échelonné sur plusieurs années), et plus tard le célèbre Théâtre Repère allait nous donner sa *Trilogie des dragons* (six heures) et Mime Omnibus son *Cycle des rois* (huit heures). Chaque fois on invitait le spectateur à suivre littéralement un parcours dans ce qui prenait souvent l'allure d'un foisonnement de sens.

Aujourd'hui, dans un colloque dont le titre «Mémoire et appropriation» pose déjà la question de la référence, ne peut-on parler de ce spectacle comme d'un spectacle participant de cette attitude, reliée à une «crise des références», que l'on appelle la postmodernité?

Quand, au lieu de faire table rase du passé, dans un geste de rupture à la manière des avant-gardes de la modernité, on l'interroge, le ramène à la lumière du présent, le «met en scène»; quand, au lieu d'épurer les codes jusqu'à un minimalisme frôlant l'autodestruction, donc le vide, on les fait plutôt «déliner»; quand on ne croit plus au mythe «du progrès dans l'art» ni à celui du progrès tout court, et que le nouveau ne constitue pas forcément la première valeur, on ne se situe plus du côté de la modernité qui proposait explications et projets, on succombe plutôt à la tentation de la «sauvagerie» en créant une véritable «oeuvre-ouverte» où c'est plus la folie des hommes que leur sagesse qui s'affiche.

Ainsi *Vie et mort du Roi Boiteux* se place-il du côté de l'hybridité et de la polyphonie plutôt que de celui de l'univocité et de la cohérence, du côté de la fragmentation plutôt que de celui de l'homogénéité et de la linéarité. Ici le sens se cherche plutôt qu'il ne s'impose.

La notion de postmodernisme est vague, mais quand on regarde certaines pratiques actuelles — en architecture, en arts visuels, en théâtre — et que l'on remarque la présence résurgente de motifs passés et la réutilisation de ces motifs — non d'une manière nostalgique, mais dans un travail de réaménagement où la mémoire sélectionne, découpe, morcelle, décentre et recentre l'imaginaire en provoquant de nouveaux contacts;

quand on remarque l'hétérogénéité des styles, des genres et des codes à l'intérieur d'une même oeuvre; quand on remarque l'accent mis sur l'artificialité, le simulacre, la théâtralisation; quand on remarque les clins d'oeil invitant le spectateur à un nouvel engagement dans la sphère de l'interprétance, on ne peut que constater qu'il se passe quelque chose qui ressemble à une tendance. Le statut du Savoir, l'assurance d'une Vérité, ont fait place non seulement au doute mais à l'expérimentation de tous les possibles. René Payant avait eu cette belle phrase: «Les champs délimités cherchent à se dé-limiter, ça s'ouvre et ça s'infiltré...»⁸

On le sait, Scarpetta parle d'«impureté» non seulement de la forme mais également «de la façon de penser». Or, il est sûrement intéressant de noter que Ronfard lui-même affectionne les mots «impureté» et «bâtardise», leur trouvant sûrement un certain cachet d'impudence, une légère odeur de scandale qui protège d'un sérieux parfois paralysant. Je lui laisse les derniers mots: «Je suis pour un théâtre aussi chaotique, incohérent, anarchique, pour un théâtre aussi impur que la vie»⁹.

⁸ *Vedute*, Éditions Trois, 1987, p. 632.

⁹ Jean-Pierre Ronfard, *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 25, 1982/4, p. 39.